

autentică a Bisericii folosind aceleași criterii (continuitate, universalitate, unanimitate), reunite în formula „ceea ce s-a crezut întotdeauna, pretutindeni și de către toți”, JAROSLAW PELIKAN, *Tradiția creștină*, vol. I. Deși vorbind nu despre sublim, ci despre frumos (definit pe temeiul celui de-al doilea moment al judecății de gust, după cantitate), Kant va afirma și el valoarea de universalitate a acestuia, definindu-l ca „ceea ce place în mod universal fără concept”, CFJ, Partea întâi, Secțiunea întâi, Cartea întâi (*Analitica frumosului*), *Definiția frumosului care rezultă din al doilea moment*, p. 60. Burke va folosi, și el, o idee a universalității judecății de gust, pe care o va întemeia în principiul identic și universal care o generează: „în măsura în care Gustul ține de imaginație, principiul său fundamental este același la toți.”, ED. BURKE, op. cit., Partea I, Secțiunea III, p. 49. Exact aceeași întemeiere o va folosi Kant o jumătate de secol mai târziu, când va afirma că principiul subiectiv ce determină într-un mod universal valabil ceea ce place și displace e un simț comun, și anume „efectul jocului liber al facultăților noastre de cunoaștere”, CFJ, Partea întâi, Secțiunea întâi, Cartea întâi (*Analitica frumosului*), *D. Momentul al patrulea al judecății de gust, potrivit modalității satisfacției produse de obiect*, §20, p. 78; de aceea „[s]e solicită acordul celorlalți, întrucât există pentru aceasta un principiu comun tuturor; și chiar s-ar putea conta pe acest acord, dacă am fi întotdeauna siguri că se subsumează corect cazul sub acel principiu ca regulă a aprobării.”, Ibidem, §19, p. 77.

28 Regăsim diferența dintre frumos, sublim și agreabil și în *Critica facultății de judecare*: „În raport cu sentimentul de plăcere, un obiect trebuie considerat agreabil, frumos, sublim sau bun (în mod absolut).”, CFJ, Partea întâi, Secțiunea întâi, Cartea a doua (*Analitica sublimului*), *Observație generală la exprimarea judecăților reflexive estetice*, p. 105. Burke operează deja diferența între aceste niveluri calitative și cantitative ale experienței estetice, în seria *plăcere, mulțumire* („plăcere relativă”), *indiferență, dezamăgire, jale, durere*, ED. BURKE, op. cit., Partea

I, Secțiunea IV.

29 „Toate artele mari au nevoie, pe lângă celelalte calități, de o vorbire subtilă și sublimă privind ființa naturii. (...) dacă cineva predă oratoria urmând regulile artei, el va arăta în chip amănunțit în ce constă adevărata natură a obiectului la care va trebui raportată orice cuvântare; iar acest obiect va fi, fără doar și poate, sufletul.”, PLATON, op. cit., 269e-270e / pp. 397-398.

30 Putem aminti faptul că și Kant definea geniul ca *dispoziție înăscută*.

31 Elocventă schița de teorie a discursului estetic pe care o elaborează Edmund Burke în finele tratatului său dedicat sublimului și frumosului. „Cuvintele – spune el – joacă și ele un rol la fel de important în formarea noțiunilor de frumusețe și de sublim ca și oricare dintre acestea [obiecte din natură, pictură, arhitectură], iar uneori chiar un rol mult mai mare.”, ED. BURKE, op. cit., Partea a V-a, Secțiunea I, p. 215. Poezia e construită din cuvinte; efectul poeziei nu e constituit din ideile despre lucruri pe care le oferă (ce idee oferă singurătatea, prin simpla pronunțare a cuvântului? dar libertatea?), ci din sunete, imagini și impresii. Cuvintele abstracte compuse (*libertate, dreptate* etc.) au ca efecte sunetul și impresia – dar nu comunică vreo imagine anume (altfel spus, ele pot impresiona fără a fi purtătoare ale unei imagini); dar cuvintele abstracte simple (*om, castel, cal*) au ca efect și sunetul, și imaginea, și impresia. Poezia, prin urmare, nu e o artă strict imitativă, iar sublimul nu ține de imitarea realității, ci de conținutul afectiv pe care vorbitorul îl conferă cuvintelor, de conținutul lor semantic puternic (*război, foamete, pustiu*) și de combinațiile între variile aspecte ale acestora.

32 Cauza acestei rătăcirii (sau decăderi?) fiind, în timpul lui Pseudo-Longinus – dar nu numai atunci... –, „goana după nouitate în idei, după care se înnebunesc mai ales cititorii din zilele noastre.” (*Tratat...*, V, pp. 316-317).

33 Pentru Hrises: *Iliada*, I.33-34 (v. și 349-350); pentru Aias: *Odissea*, XI.543; pentru Didona: *Eneida*, VI.469.

„Cu atât mai mult este necesar un învățământ despre artă serios, bazat pe idei, în această epocă a jalnicului război literar purtat împotriva a tot ce e înalt, măreț, întemeiat pe idei, ba chiar împotriva frumuseții din poezia și arta însele, acum când tot ce e frivol, tot ce e menit să excite simțurile sau tot ce este de o prețiozitate josnică sunt idolii înconjurați de cea mai profundă admirație.

Unul dintre sensurile filosofiei artei ar fi să șlefuiască judecata asupra operelor de artă, precum și să constituie un reper pentru artiști, îndemnându-i să își îndrepte privirile spre „izvoare ale artei, din care țâșnesc, insepabile, forma și conținutul”: „Cu atât mai mult este necesar un învățământ despre artă serios, bazat pe idei, în această epocă a jalnicului război literar purtat împotriva a tot ce e înalt, măreț, întemeiat pe idei, ba chiar împotriva frumuseții din poezia și arta însăși, acum când tot ce e frivol, tot ce e menit să excite simțurile, sau tot ce este de o prețiozitate josnică sunt idolii înconjurați de cea mai profundă admirație.”³

Înainte de a cuprinde arta sub privirea filosofiei, trebuie să ne întrebăm: cum este posibilă filosofia artei? Există doi termeni opuși care zidesc conceptul esteticii: polul *obiectiv* – arta este *realul* – și polul *subiectiv* – filosofia este *idealul*. Astfel se poate preciza cu claritate: „menirea filosofiei artei este să prezinte în planul idealului *realul ce se află în artă*”. Filosofia artei este „știința universului în ipostaza artei”. Este o abordare ontologică a artei, foarte departe deci de formalismul kantian.

Un obiect particular poate deveni obiect al filosofiei doar în măsura în care poate să asimileze Infinitul. Astfel, arta este demnă de a deveni obiect filosofic numai în măsura în care ea este capabilă să reprezinte, să cuprindă în sine acest Infinit, în forma ei particulară de expresie. Filosofia nu ne oferă lucrurile reale, ci universalitățile lor, arhetipurile lor. Tot astfel, arta obiectivează în forma reprezentării aceste arhetipuri – concepție analogă doctriinelor lui Hegel și chiar Schopenhauer, în acest punct. Artă

reprezintă tocmai aceste forme inteligibile: „Muzica nu este nimic altceva decât ritmul original al naturii și al universului însuși, ritm ce, prin intermediul acestei arte, răzbate în lumea reflectată. Formele desăvârșite ale sculpturii sunt arhetipurile, obiectiv reprezentate, ale naturii organice înseși. Eposul homeric este identitatea însăși, așa cum se află ea în absolut la bazele istoriei. Fiecare pictură deschide lumea inteligibilului.”⁴ Principiul artei este același cu cel al filosofiei, *Infinitul* – dar filosofia îl vede în determinația Adevărului, iar arta în determinația Frumosului. Artă sesizează Infinitul prin Idei, pe care le intuiește în sensibil, în/prin lucrurile reale. „Așadar, ideile, în măsura în care sunt intuite drept reale, constituie substanța, ca să spun astfel, materia universală și absolută a artei, din care apoi iau naștere toate operele de artă particulare, ca niște organisme desăvârșite. Aceste idei reale, vii și existente sunt zeii; simbolizarea generală sau reprezentarea generală a ideilor ca reale este dată, prin urmare, în cadrul mitologiei, iar rezolvarea celei de-a doua probleme rezidă în construcția mitologiei. În fapt, zeii oricărei mitologii nu sunt nimic altceva decât ideile filosofiei, intuite însă în mod obiectiv sau real.”⁵

Imaginația creatoare

În cadrul celebrei deducții a produsului artistic în genere, din *Sistemul idealismului transcendent*, Schelling demonstrează că intuiția artistică trebuie să sintetizeze ceea ce există în mod separat în fenomenul libertății și în fenomenul naturii, și anume produsul artistic. Acesta trebuie, prin urmare, să se învecineze atât cu produsele libertății, cât și cu produsele naturii, reunind în sine atributele ambelor. Astfel, în cadrul intuiției artistice, avem dată o anume „identitate a conștientului și a inconștientului din eu – și conștiința acestei identități”⁶. Schelling descrie cum anume se derulează acest proces de obiectivare a intuiției artistice. Pentru noi, această riguroasă descriere poate avea semnificația unui criteriu, a unei diferențieri între o artă autentică și o artă inautentică. „Cu produsul libertății, produsul (artistic) va avea în comun faptul că este realizat în mod conștient, iar cu produsul naturii faptul că este realizat în mod in-

FRUMOSUL ȘI SUBLIMUL LA F. W. J. SCHELLING

Angela Kun

Au trebuie să fim iritați de faptul că Schelling insistă, în *Filosofia Artei*¹, că întreaga lui abordare are o intenție pur științifică. În limbajul epocii, ideea de știință este asociată unei abordări arhitectonice, sistematice. Aici, capriciul și arbitrarul sunt minimalizate, iar deducția este principiul constructiv principal. Schelling consideră că arta, fiind un întreg organic închis, necesar în toate componentele lui, trebuie tratată corespunzător, și anume printr-o „construcție” a elementelor ei. Doar un sistem este capabil să reflecte coerența unei astfel de alcătui. Diferența față de natură rezultă din – oarecumva – miraculoasa potrivire, prin care unitatea și legile izvorăsc din propria noastră libertate absolută. Deși majoritatea dintre noi se bucură de efectele minunate ale artei în noi, puțini sunt cei care au încercat, privind o pictură sau o arhitectură, citind o

poezie sau ascultând o melodie, să interogheze condițiile de posibilitate, temeiurile unei astfel de „minuni”.

Schelling crede că trecerea de la o astfel de delectare pasivă la o contemplare activă și la reconstrucția artei prin intelect este sensul însuși al filosofiei artei. Acest lucru nu este un construct artificial care amestecă inoportun delectarea prin artă cu operațiunile intelectului. Din contră: „Pentru cel care nu ajunge în artă la contemplare liberă, pasivă și activă totodată, înflăcărată și reflexivă, toate efectele artei sunt simple efecte ale naturii: el însuși se comportă ca o ființă naturală; el n-a resimțit și n-a cunoscut niciodată cu adevărat arta ca artă. Ceea ce îl mișcă sunt poate frumusețile izolate. Dar în adevărata operă de artă nu există frumusețe izolată, doar întregul este frumos. Cine nu se înalță la ideea întregului, este incapabil să judece o operă.”²

conștient. Așadar, în prima privință el va fi inversul produsului naturii organice. Dacă din produsul organic activitatea inconștientă (oarbă) este reflectată drept conștientă, în schimb, din produsul despre care este vorba aici, activitatea conștientă va fi reflectată drept inconștientă (obiectivă); sau dacă produsul organic îmi reflectă activitatea inconștientă ca fiind determinată de cea conștientă, în schimb produsul pe care îl deducem aici va reflecta activitatea conștientă ca fiind determinată de cea inconștientă. Pe scurt: natura începe inconștient și sfârșește conștient, producerea nu are finalitate, dar produsul are. În activitatea despre care e vorba aici, eul trebuie să înceapă în mod conștient și să sfârșească în mod inconștient sau obiectiv: eul este conștient cu privire la producere și inconștient în privința produsului.⁷¹

Ceea ce derivă din libertatea conștientă a artistului, deci din decizia și voința lui singulară, rămâne afectat de subiectivitate. Schelling spune că, pentru noi, cei aflați în afara procesului creator, este clar că ceea ce este obiectiv în opera de artă izvorăște inconștient în ea, mai presus de capriciul creatorului. Obiectivitatea survine în interiorul libertății subiective prin ceva independent de această libertate. Ceea ce este de ordinul artei este așadar marcat de o sinteză – sau o contradicție obiectivată – între libertatea subiectivă și necesitatea obiectivă. În momentul când, în produsul final, intuiția ar sesiza această împletire a libertății cu necesitatea, actul de producere ar trebui să ia sfârșit. Artistului ar trebui să-i fie imposibil să meargă mai departe, deoarece dacă voința lui ar forța un adaos, armonia libertății și a necesității în produsul final ar fi periclitată. Așadar, putem conchide că, după Schelling, artistul (de geniu) nu se oprește „când vrea el”, ci când obiectivitatea este împlinită în propria lui subiectivitate sub forma unei opere de artă. Iar, deoarece procesul creator a început sub forma unei opoziții a libertății și necesității, armonia și identitatea lor trebuie să stingă cu necesitate impulsul creator. Sentimentul care însoțește intuiția acestei armonii desăvârșite în opera de artă este, astfel, un moment de infinită satisfacție: „Orice imbold de a produce stagnează odată cu terminarea produsului, orice contradicții sunt suprimate, orice enigme,

dezlegate.”⁷² Eul nu va putea atribui totul numai libertății sale individuale. De aceea el se va simți suprins și încântat de reunirea celor două laturi, și o va considera ca o favoare specială și voluntară a unei naturi superioare ce „a făcut posibil imposibilul”⁷³.

Acest imuabil enigmatic care se reflectă în produsul artistic pare să fie mai mult decât efortul fragmentar al libertății subiective. O forță necunoscută, superioară, pare să fi intervenit „peste” voința artistului, adaugând ceea ce este obiectiv și întregitor opere. Acest lucru a fost desemnat prin conceptul obscur de *geniu*. Acest dar – sau „favor gratuit” – pe care îl deține geniu îl deosebește de un artist talentat, care are doar o îndemânare crescută. De asemenea, oricât exercițiu am investi în creația formelor frumoase, acesta nu poate produce opere geniale prin simpla efectuare repetată a manoperei.

Construcția formelor artistice din opoziția idealului cu realul

Natura (obiectivul) și eul (subiectivul) au legi proprii. Pentru cunoașterea celei dintâi este nevoie de o fizică, iar pentru cunoașterea celui de-al doilea avem nevoie de o filosofie transcendentă. Ambele coincid acolo unde obiectivul și subiectivul se întâlnesc, în Absolut. Pentru a sesiza natura artei, este important să sesizăm natura frumosului. Acesta apare în mijlocul opoziției realului cu idealul, fiind deci intermediar privilegiat între fizică și filosofia transcendentă, între obiectiv și subiectiv, între necesitate și libertate: „Se poate spune că frumusețea este instituită pretutindeni unde lumina intră în contact cu materia, idealul cu realul. Frumusețea nu este nici universalul, sau idealul pur și simplu (acesta = adevărul), nici realul pur și simplu (acesta rezidă în acțiune). Deci frumusețea este numai întrepătrunderea (*Durchdringung*), desăvârșirea sau contopirea (*Ineinsbildung*) amândorura. Frumusețea se instaurează acolo unde realul sau particularul este atât de adecvat conceptului său, încât acesta, ca infinit, trece în finit și e contemplat în concreto. Prin aceasta, realul în care apare conceptul devine într-adevăr asemănător și egal cu imaginea originară, cu ideea, acolo unde tocmai acest universal și acest particular se

află într-o identitate absolută. Raționalul devine, ca rațional, totodată ceva fenomenal, ceva sensibil.”⁷⁴

Adevărului îi corespunde necesitatea. Binelui îi corespunde libertatea. Arta este întrepătrunderea lor absolută, *Wechseldurchdringung*, a adevărului și a libertății. Astfel, atât ideile filosofice, cât și caracterele etice pot fi obiectivate în formele artei, devenind sufletul acelor arte. Gradul de desăvârșire al unei opere de artă crește pe măsura creșterii integrării și concilierii realului cu idealul, pe măsura „comerțului” și întrepătrunderii lor. Arta este chemată, încă din *Critica facultății de judecată*, să concilieze extremele libertății și necesității, ale Binelui și Adevărului, deoarece între adevăr, bine și frumos nu există relație de scop – mijloc, ci ele se întrepătrund. Arta este, consideră Schelling, o reprezentare reală a formelor lucrurilor, așa cum sunt ele în absolut, deci reprezentarea universului în-suși ca fiind în sine o operă de artă majestuoasă. Conținutul ei rezidă în formele originare pe care le contemplă.

Frumusețea și Sublimitatea

În Sistemul idealismului transcendent se distinge riguros între produsul artistic și produsul natural: ființa organică înfățișează încă neșeparat ceea ce în opera estetică este separat și reunit. Producerea organică nu pornește de la conștiință și nici de la contradicția care stă la baza producerii estetice. De aceea, dacă frumusețea constă tocmai în rezolvarea acestei contradicții infinite dintre libertate și necesitate, dintre conștient și inconștient, produsele naturale nu ar putea primi, la propriu, numele de „frumos”. Natura este deci frumoasă numai în mod contingent. Tocmai frumosul artistic are menirea de a ne face capabili să contemplăm frumosul natural⁷⁵.

De asemenea, deoarece principiul produsului artistic este libertatea, ea nu poate fi determinată de alte scopuri: „Din această independență față de scopurile exterioare izvorăsc acea sacralitate și puritate ale artei care merg până acolo încât refuză nu numai înrudirea cu tot ceea ce este simplă plăcere a simțurilor – care, pretinsă artei, reprezintă caracterul propriu-zis al barbariei – sau cu utilul, care nu poate fi cerut artei decât într-o epocă în care suprema

eforturi ale spiritului uman sunt orientate spre invenții economice, – ci chiar și înrudirea cu tot ceea ce ține de moralitate.”⁷⁶

Dar acestea sunt mai degrabă condiții negative ale frumosului. Trebuie totodată surprins și ceea ce au pozitiv frumosul și sublimul. Schelling așează frumosul și sublimul într-o simetrie inversă, pornind de la modul cum conținutul estetic este articulat între infinit și finit. „Ceea ce constituie plămuierea infinitului în finit se exprimă în opera de artă în special ca sublimitate; cealaltă, care constituie plămuierea finitului în infinit, se exprimă ca frumusețe. (...) Când observăm preluarea infinitului în finit ca atare, când, așadar, distingem infinitul în finit, considerăm că obiectul aflat în acest caz în joc este sublim. Sublimitatea e ori natura, ori dispoziția morală (în cele ce urmează vom vedea că esența, substanța sublimului este mereu una și aceeași și că doar forma se schimbă. Sublimul este natură, la rândul-i, într-un dublu mod: atunci când suntem confrunțați cu un obiect sensibil care depășește puterea noastră de înțelegere, fiind nemăsurat în raport cu ea, sau atunci când puterii noastre de ființe vii i se opune o forță a naturii în fața căreia puterea noastră dispare cu totul.”⁷⁷

Exemple de sublim: masele enorme de munți și de stânci la care ochiul abia mai poate ajunge, oceanul întins peste care nu se mai află decât cerul, universul cu caracterul lui incomensurabil, pentru care orice măsură umană nu ajunge. Dar această infinitate a cosmosului nu este suficientă pentru a evoca sublimul. Ea trezește un sentiment copleșitor. Pentru a avea un sentiment al sublimului este necesar ca intuiția sensibilă să se arate inadecvată măreției obiectului sensibil. Acest infinit pur sensibil nu este cel autentic, dar el devine simbol pentru infinitul autentic⁷⁸.

Toate aceste imense priveliști se preschimbă, prin urmare, într-o cu totul altă intuiție, ele devenind doar „oglinzi” în care contemplatorul privește, de fapt, adevărata și înfricoșătoarea mărime absolută, adică Infinitul. Desigur, orice mărime este, în sensibil, relativă, dar atunci când o mărime este percepută ca fiind incomparabilă, ea devine potrivită pentru a simboliza ceea ce ne depășește în mod absolut. Putem spune că, după Schelling, opera de artă este curajul de a intui în infinitul

naturii. „Somnolența morală și intelectuală, slăbiciunea, ca și lășitatea în dispozițiile morale se îndepărtează de aceste priveliști grandioase, care le oferă o imagine înspăimântătoare a propriei lor nimicnicii și abjecții. Sublimul din natură, ca și cel din tragedie și artă, în genere, purifică sufletul, eliberându-l de suferința vană. Așa cum omul curajos trece la suprema eliberare și simte o plăcere nepământescă, dezbărată de orice îngrădire a suferinței, în clipa când toate forțele naturii și ale fatalității se exercită concomitent, cu ostilitate, asupra lui, chiar în clipa suferinței supreme – tot astfel, pentru cel ce poate îndura chipul naturii înspăimântătoare și distrugătoare, suprema încordare a forțelor ei nimicitoare, răsare intuiția absolută, care, asemenea soarelui, răzbate prin norii de furtună.”⁵

Fie prin măreția incomparabilă, fie prin forța incomparabilă, o manifestare a naturii evocă sublimul. Din punctul de vedere al formei particulare, un obiect al naturii reprezintă finitul. Lipsa formei evoca sublimul. Absența acesteia sugerează tocmai forma pură, adică infinitul care nu mai este delimitat. Și haosul, prin confuziunea formelor și a fenomenelor, este insuportabil pentru intuiția sensibilă, precum jocul unor forțe oarbe. Astfel, el nu depășește doar intuiția noastră, ci și puterea noastră. Haosul este astfel, la Schelling, simbol al infinitului.

Dar cum se explică faptul că în sublim frumosul este biruit de infinit, în timp ce frumosul apare el însuși ca fiind plăsmuit în infinit? În sublim, finitul pare a fi în opoziție cu infinitul, în timp ce frumosul pare a fi cumva împăcat în mod original cu infinitul. Totuși, privește în mod absolut, frumosul cuprinde în sine sublimul, iar sublimul cuprinde în sine frumosul: „De aici rezultă că între sublimitate și frumusețe nu există o opoziție calitativă și esențială, ci numai una cantitativă. Cantitatea mai mare sau mai mică de frumusețe ori de sublimitate aparține (slujește) tot limităției: Iunona = frumusețe sublimă, Minerva = sublimitate frumoasă). Însă, cu cât limităția împacă mai mult infinitul, cu atât câștigă în frumusețe autentică.”⁶

Această afirmație este cel puțin ciudată, având în vedere opoziția lor (a frumosului și a sublimului) dată. Totuși, Schelling mizează pe natura lor corelativă, spunând că, în absolut, ele

nu pot fi separate și se conțin reciproc. Mai mult, sublimul, spune el, dacă nu ar fi și frumos, ar fi numai înfricoșător și bizar. De asemenea, frumosul trebuie să aibă o parte înfricoșătoare pentru a fi cu adevărat frumos. Această viziune – am putea spune romantică – asupra relației dintre frumos și sublim a găsit, într-adevăr, ecouri atât în artele plastice, cât și în literatură. Charles Baudelaire afirmă, de asemenea, aproximativ 65 de ani după scrierea de către Schelling a prelegerilor de *Filosofia artei* (1802-1803): „Frumosul este întotdeauna bizar. Nu vreau să spun că este în chip voluntar și în chip calculat bizar, căci în acest caz ar fi un monstru sărit de pe drumul vieții. Spun doar că el cuprinde întotdeauna puțină ciudățenie, o ciudățenie naivă, nevoită, inconștientă și că această ciudățenie este cea care-l face în mod special să existe. Frumosul. Ciudățenia aceasta îi este marca, îi este caracteristică.”⁷

BIBLIOGRAFIE

- F. W. J. Schelling, *Sistemul idealismului transcendent*, trad. Radu G. Părvu, Ed. Humanitas, București, 1995.
F. W. J. Schelling, *Filosofia artei*, trad. Radu G. Părvu, Ed. Meridiane, București, 1992.
Charles Baudelaire, *Curiozități estetice*, trad. Rodica Lipatti, Ed. Meridiane, București, 197.

NOTE

- 1 F. W. J. SCHELLING, *Filosofia artei*, trad. Radu G. Părvu, Ed. Meridiane, București, 1992.
- 2 *Ibidem*, pg. 48.
- 3 *Ibidem*, pg. 50.
- 4 *Ibidem*, pg. 59.
- 5 *Ibidem*, pg. 60.
- 6 Idem, *Sistemul idealismului transcendent*, trad. Radu G. Părvu, Ed. Humanitas, București, 1995, p. 293.
- 7 *Ibidem*, pg. 293.
- 8 *Ibidem*, pg. 295.
- 9 *Ibidem*, pg. 296.
- 10 Idem, *Filosofia artei*, ed. cit., p. 73.
- 11 V. și Despre relația artelor plastice cu natura, în F. W. J. SCHELLING, *Filosofia artei*, ed. cit., pp. 498-534.
- 12 Idem, *Sistemul idealismului transcendent*, ed. cit., p. 302.
- 13 Idem, *Filosofia artei*, ed. cit., p. 162.
- 14 „Sublimul este, în această măsură, o subjugare prin infinitul autentic a finitului care mimează infinitatea. Nu poate exista o intuiție mai desăvârșită a infinitului decât acolo unde simbolul prin care este intuit mimează în finitudinea lui infinitatea. Contemplativului pur sensibil (pentru a mă sluji aici de expresia lui Schiller), caracterul incomensurabil al naturii îi poate aminti doar de limitele puterii lui de înțelegere, la fel cum natura înspăimântătoare și distrugătoare, prin forțele ei de nemăsurat, îi amintește numai de neputința lui. În intuiția pur sensibilă, el s-ar îndepărta de această grandioasă imagine a naturii, fie descurajat, fie înspăimântat. Dar nici nu apucă să se înalțe la contemplația absolută, nici nu s-a cufundat bine în infinitul unei intuiții superioare în fluxul acestor fenomene, unindu-se ca și cum ar fi simplul lui înveliș, cu imensitatea provenită din intuiția sensibilă.” *Ibidem*, p. 163.
- 15 *Ibidem*, p. 164.
- 16 *Ibidem*, p. 170.
- 17 CHARLES BAUDELAIRE, *Curiozități estetice*, trad. Rodica Lipatti, Ed. Meridiane, București, 1971, p. 78.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultură română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României, din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

ANTIMODERNISMUL

Sorin Antohi & Balázs Trencsényi

Traducere de Ioana Șerban

Notă liminară

Acest text, intitulat în original „Approaching Anti-modernism”, reprezintă introducerea (pp. 1-43) volumului **Anti-modernism: Radical Revisions of Collective Identity**, coordonat de Diana Mishkova, Marius Turda și Balázs Trencsényi (Budapesta - New York, CEU Press, 2014). Cartea este vol. IV (tomul V) al seriei „Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe (1770-1945). Texts and Commentaries”. Cele cinci tomuri includ texte clasice ilustrative (evident, o antologie nu poate decât sugera prin exemple bine alese o bogăție discursivă aproape inepuizabilă), însoțite de scurte prezentări ale autorilor și de comentarii contextuale, introduceri sintetice pentru fiecare volum (decupat cronologic-tematic);

ultimul volum se încheie cu un glosar de termeni-cheie și cu o bibliografie de bază a literaturii secundare. În total, 2.219 pagini dense în engleză, limba culturii globale a epocii noastre tot mai puțin umaniste (începând cu declinul formării de bază și cu eroziunea rapidă a competențelor filologice-istorice și hermeneutice), așadar o șansă de a depăși barierele lingvistice și culturale, de a facilita cercetări comparative mai apropiate de texte și contexte decât de clișee și ideologii. Întregul proiect, un efort colectiv care își așteaptă încă echivalentul pentru alte mezo-regiuni istorice europene – în sensul dat conceptului de Stefan Troebst (inspirat de Oskar Halecki) – și pentru întregul continent, a fost inițiat, animat și orchestrat timp de cincisprezece ani de Balázs Trencsényi, figură proeminentă și exemplă-

ră (pe plan savant și uman) a unei generații europene afirmate în științele sociale și umane în ultimul deceniu. Pentru mai multe informații, v. <http://www.ceupress.com/books/html/DiscoursesOfCollectiveIdentity.htm>. (Cum Balázs nu va vedea rândurile de față decât la publicare, sper că mă va ierta pentru aceste minime cuvinte de prețuire și pentru dezvoltarea schiței sale autobiobibliografice, pe care mi-o trimisese într-o versiune excesiv de eliptică. De la prima noastră întâlnire, pe 19 septembrie 1995, în orașul Die din Alpii Maritimi, am fost mereu martorul admirativ al spectaculoasei sale evoluții.) Versiunea românească a introducerii, realizată de Ioana Șerban (și revăzută de mine), apare în două părți altminteri indisociabile, despărțite doar din rațiuni contingente: acum, partea preponderent teoretică și analitică, în care propunem un model euristic al antimodernismului; în curând, partea preponderent empirică și interpretativă, în care textele antologate sunt privite mai îndepărate. (Proiectul nostru a continuat cu două comunicări complementare prezentate pe 9 octombrie 2014 la o conferință de istorie conceptuală organizată de Victor Neumann și Armin Heinen la Timișoara. În esență, am extins mai explicit modelul antimodernismului propus de noi la ansamblul continentului, în perspectiva unei cărți pe care sperăm s-o încheiem într-un viitor apropiat.) Balázs și cu mine îi mulțumim Ioanei Șerban și îi suntem recunoscători lui Luigi Bambulea, cel care a avut ideea traducerii și ne-a deschis paginile revistei Verso. **Sorin Antohi**

Acest volum este ultimul din seria intitulată *Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe (1770-1945). Texts and Commentaries*. Istoria acestei întreprinderi începe cu întâlnirea unor tineri cercetători la Universitatea Balcanică de Vară de la Plovdiv, în 1999. Pas cu pas, un proiect de cercetare, găzduit de Centrul pentru Studii Avansate Sofia, a fost alcătuit cu intenția de a aduce laolaltă și de a face accesibile texte de bază ale tradițiilor naționale din regiune. Antologia care a rezultat a fost gândită ca o provocare la adresa narațiunilor istorice și a canoanelor educative egocentrice și izolaționiste ce predomină în regiune. În general, antologiile seriei sunt concepute să acopere lacune-